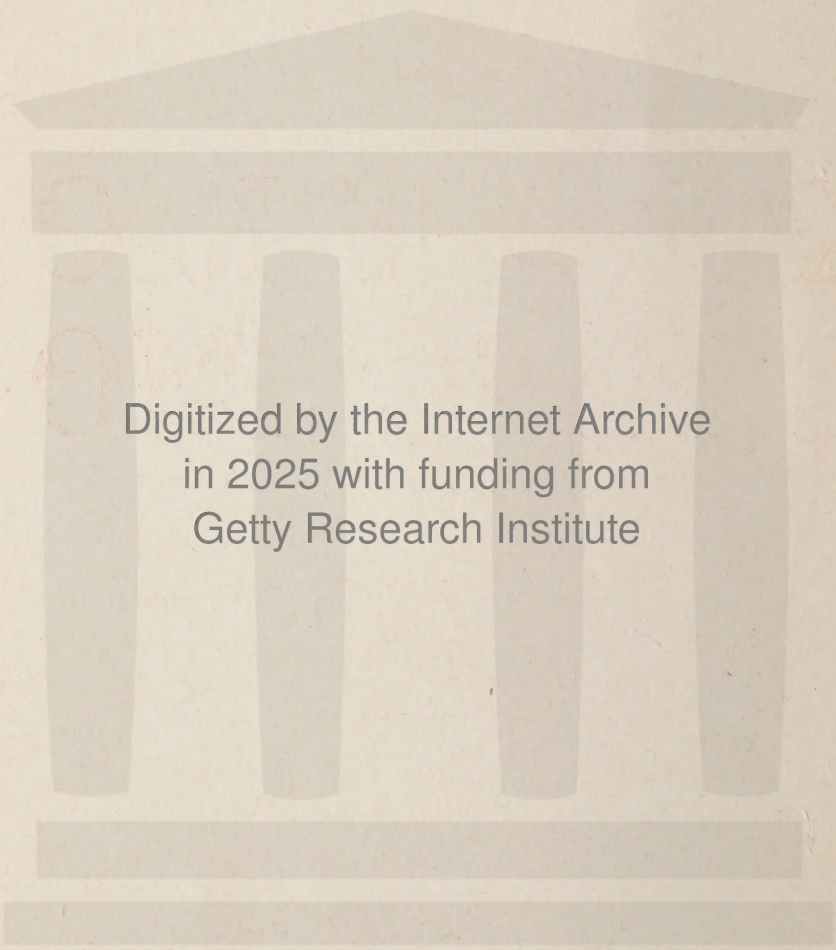
ALBERTO GHISLANZONI

TEATRO E FASCISMO

" MUSSOLINIA „ EDIZIONI PALADINO
MCMXXIX - MANTOVA - ANNO VII



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/teatroefascismoa00ghis

TEATRO E FASCISMO

PROPRIETÀ LETTERARIA

ALBERTO GHISLANZONI

TEATRO E FASCISMO

"MUSSOLINIA" EDIZIONI PALADINO
MCMXXIX - MANTOVA - ANNO VII

Le piccole prepotenze locali sono finite, gli illegalismi anche. Tutti gli elementi di parte sono inquadrati ; del resto, quando non lo sono li colpisco. Nessuno si illuda di pensare che io non sappia quello che succede nel Paese fino all' ultimo villaggio d' Italia. Lo saprò un po' tardi, ma alla fine lo so, ed allora arriva la mia spada.

MUSSOLINI

I.

PREMESSE

La quotidiana vita vissuta nel Teatro e nelle organizzazioni del Teatro, l'esame attento di consuetudini, di deficienze, di errori ha gradatamente formato in me l'irreducibile convinzione che *il Teatro Italiano nella sua odierna situazione esige un rapido e radicale intervento chirurgico per essere salvato da certa rovina.*

Tale convincimento è in tutte le personalità più alte e più serie che vivono nel Teatro.

* * *

Il Teatro non è opera di uomini isolati. È lavoro comune di molte intelligenze, di molte volontà.

È la fusione di tutte le arti.

È il punto di contatto tra l'artefice, l'artista ed il pubblico. È l'avvicinamento di tutte le classi sociali, dal filosofo all'artigiano, dal Capo di Stato all'umile lavoratore.

È la risultante delle condizioni sociali dell'epoca, è l'indice delle aspirazioni, della sensibilità, della moralità d'una razza.

Ecco perchè noi fascisti intendiamo che il Teatro sia reso mirabile energia organizzatrice nella vita nazionale, mirabile forza di espansione del genio, della civiltà rinnovata di nostra gente.

Il Teatro poggia su tre grandi forze e sul loro giusto equilibrio:

a) La forza creativa dell'autore.

b) La forza finanziaria dell'impresario e dell'editore.

c) La forza artistica, tecnica dell'interprete - esecutore.

È logica conseguenza quindi che in uno Stato Corporativo qual'è lo Stato Fascista il problema del Teatro può esser solo postato su basi sindacali e corporative.

E diciamo subito:

Il Fascismo che ha scosso potenti ma vecchie impalcature, che ha permeato oramai tutte le classi sociali, che ha dato il tono ad ogni seria attività della vita nazionale, non ha permeato il Teatro.

Ci sono - è vero - autentici fascisti fra gli autori, fra gli artisti, fra gli impresari, ma *il Teatro non é fascista.*

Perchè?

Anche un superficiale osservatore nota subito che le persone che vivono sul palcoscenico e del palcoscenico hanno una specialissima psicologia.

L'individualismo esasperante degli autori - irritabile genus -, il temperamento bizzarro, agnostico, antipolitico degli attori e degli esecutori, i precedenti e le relazioni massoniche di molti grossi papaveri del teatro, la deficiente cultura, l'inettitudine, la dubbia fede di organizzatori passati e presenti (le eccezioni sono poche) hanno impedito una spirituale penetrazione fascista e il vero, profondo sviluppo del senso corporativo nel teatro.

Ancor oggi - anno VII° - sentiamo ripetere:

« Ma che c'entra il fascismo col Teatro?..... che c'entra il Partito?..... il fascismo non mi riempie la cassetta!..... ».

Stonatissimi orecchianti di diritto corporativo!

Miserabili discorsi di miserabili coscienze!

II.

LE ORGANIZZAZIONI SINDACALI

E parliamo chiaro.

Non risulta che sino ad oggi i dirigenti dei sindacati lavoratori del Teatro abbiano applicato criteri selettivi nelle categorie secondo il disposto dell'art. 24 della Carta del Lavoro, ma sulla falsariga dei vecchi metodi essi hanno continuato ad aumentare il numero dei tesserati aggravando così la disoccupazione, le fatali illusioni, il guittismo delle compagnie.

Devono ancora durare questi sistemi?

Un riordinamento artistico delle categorie si impone con una coraggiosa e coscienziosa epurazione.

La porta del Teatro è troppo aperta non solo in Italia, anche all'estero; il microbo del mercantilismo vi si è da ogni parte installato; l'arte è dapertutto relegata.

Si cominci dunque a creare il brevetto per artista lirico e drammatico, per professionista dell'orchestra, e sia accordato dall'associazione competente dopo controllo di titoli od esami.

Si graduino le capacità, si immettano molte, molte forze vergini e vive nel crogiuolo incandescente affinchè portino fresca sensibilità, nuova volontà di affermazione e di bellezza!

Chi ha partecipato ai concorsi filodrammatici, corali, bandistici indetti di recente dall'Opera Nazionale Dopolavoro ha avuto la rivelazione di istintive attitudini sceniche, di bellezze vocali, di naturali disposizioni strumentistiche che sino a ieri esistevano ignorate in questo popolo nostro dalle molte anime.

Ebbene: si chiami ancora a raccolta, si risveglino, si disciplinino, si perfezionino tante e tante energie latenti o palesi. L'O. N. D. saprà degnamente assolvere l'alta missione, e allora

molti dilettanti appassionati e preparati saranno presentati alle organizzazioni sindacali artistiche quali nuove reclute, per trasformarsi in interpreti sicuri, in degni professionisti.

Anche la Federazione dei datori di lavoro dello Spettacolo, che in questi giorni ha raggiunto nuovo inquadramento, deve applicare identici criteri selettivi. Consapevole della responsabilità politica che ha l'industria, non deve accettare tutte le situazioni di fatto esistenti nel teatro; ha il dovere di scandagliarle, di vagliarle applicando i dettami della Carta del Lavoro: «Le associazioni professionali di datori di lavoro hanno l'obbligo di promuovere *in tutti i modi* l'aumento, il perfezionamento della produzione e la riduzione dei costi» (art. VIII).

Deve trovare il coraggio di scacciare dal tempio gli speculatori insaziabili del sacrificio altrui, gli accaparratori disonesti, i i mediatori camuffati. Deve trovare il coraggio di concedere solidarietà soltanto a chi merita senza sotterfugi, senza cavilli indegni di fascisti e di organizzatori fascisti.

Ricordiamo che il capitale sarà rispettato e protetto sol in quanto esercita una precisa funzione nazionale e sociale!

Quando dunque le organizzazioni avranno ottemperato all'imperativo della legge fascista e della coscienza morale ed artistica, il problema del Teatro potrà essere presentato al Duce per la concreta risoluzione.

Al momento dell'atto operativo sull'organismo ammalato il chirurgo deve poter contare incondizionatamente su buoni assistenti, su buoni infermieri.

Basta con gli incompetenti, con gli scettici pieni di riserve e di sottintesi, con i volgari mercanti!

Noi chiediamo militi sicuri votati ad una sola disciplina, ad un'unica meta.

Revisione dei quadri dunque, ardua ma necessaria!

III.

ALCUNE CAUSE DELLA CRISI

Postata così la questione nei suoi termini giuridico-sindacali, affondiamo il dito nella piaga.

Dobbiamo ripetere la diagnosi dei tanti mali che minano il Teatro, rifare le enumerazioni e le discussioni già fatte da autorevolissime e competenti personalità ?

Il 9 Luglio 1928 ebbe luogo presso il Ministero delle Corporazioni una riunione alla quale parteciparono tra gli altri alcuni grossi papaveri del teatro (e anche dell'affarismo teatrale) additati dalla opinione pubblica quali non ultimi responsabili della miserevole e caotica situazione odierna.

Uno dei tanti giornali teatrali di Milano « L'Arte Drammatica » il 14 Luglio così faceva resoconto di quella riunione: « ..... L'Avv. Pierantoni (Presidente della Federazione dei datori di lavoro del Teatro) aprì la discussione facendo un'esposizione generale della crisi e quindi si iniziò fra gli intervenuti una serrata discussione che si concretò con l'approvazione di parecchie richieste, e cioè richiesta al Ministero delle Comunicazioni per ottenere finalmente un vantaggio sulle tariffe dei viaggi e trasporti di materiale ; una richiesta al Ministero delle Finanze per la riduzione del diritto erariale, una richiesta alla Società degli Autori per abolizione dei minimi ed altro ».

Mio Dio ! Son questi i luoghi comuni che ogni giorno si odono ripetere negli uffici delle Anonime e delle Agenzie dello Spettacolo dirette dalle prefate persone !

Pur riconoscendo giustezza ed importanza alle richieste fatte al Governo in quella riunione, affermiamo senz'altro che ben altre cause prossime, remote, profonde portano all'agonia il Teatro.

Sono innumerevoli fattori che si determinano reciprocamente quali cause ed effetti, si accavallano, si avviluppano, alcuni imponderabili, ma altri ponderabilissimi (si possono prendere con le molle).

Ho scritto più sopra che il Teatro vive di tre forze.

Orbene: quando queste forze son potenti e fra loro equilibrate agiscono, fanno presa sul pubblico, sul popolo, sulla Nazione, e talvolta sul mondo.

Ma quando una di tali forze, puntello dell'edifizio, piega e cede, l'edifizio vacilla, e cade inesorabilmente quando vengono anche per poco a mancare tutte e tre; ma cade anche se elementi estranei si insinuano e le disgregano.

Il continuo palleggiarsi accuse e responsabilità fra autori, impresari, esecutori dimostra solo la mancanza di una visione globale, sintetica del problema, il quale problema - torniamolo a dire - *è squisitamente di equilibri, di reciproca fiducia, di sincera collaborazione, di sensibilità, e oggi anche di semplificazione.*

I promemoria e gli ordini del giorno degli autori che denunciano sfruttamenti da parte di editori e di capocomici sono quasi sempre fondati e giusti.

Le lagnanze degli artisti, delle masse orchestrali e corali contro la disoccupazione forzata e contro le eccessive diminuzioni di paghe hanno quasi sempre una legittima ragione.

I rapporti di impresari e capocomici che dimostrano con cifre il costo degli spettacoli sproporzionato all'esiguità degli incassi, sono elementi di fatto inoppugnabili.

Le critiche della stampa sugli autori, sugli interpreti, sui repertori hanno non di rado un alto movente artistico ed umano.

Ma sono tante faccie d'uno stesso prisma iridescente: il Teatro, tutto oro per chi guarda di fuori, ma tutto orpello - ohimè - per chi figge la cruna dello sguardo aguzzo e indagatore di dentro.

Frattanto il pubblico diserta i teatri, e ogni giorno compagnie reputate solidissime si sciolgono, falliscono imprese, si sequestrano incassi e materiali, si accendono liti giudiziarie fra autori ed impresari, fra capocomici e scritturati.

IV.

I PROPRIETARI - GLI AFFITTUARI - GLI IMPRESARI I CAPOCOMICI GLI AGENTI E ALCUNE FORME DI PARASSITISMO

Se rifacciamo dalle fondamenta la costruzione dell'edifizio teatrale troviamo in primo piano i proprietari di teatro, i quali molto di rado gestiscono e organizzano gli spettacoli, ma generalmente affittano a discrete condizioni il locale a dei concessionari, i quali molto spesso subaffittano a dei subconcessionari.

Si viene in tal modo a creare una catena di individui intermediari tra proprietario, datore di lavoro e lavoratori, i quali individui senza sacrifizio nè rischio di capitali, senza il peso di responsabilità artistiche vengono ad avere cospicui profitti dal teatro.

C'è ad esempio in Roma un teatro che ha una catena di ben cinque subconcessionari intermedi tra il proprietario dello stabile e il gestore degli spettacoli!

Non esitiamo a definire tutto ciò parassitismo, speculazione immorale e deleteria.

La conseguenza qual'è? Che la pigione della sala di spettacolo che l'impresario o il capocomico è obbligato a pagare risulta artificiosamente altissima.

Inconveniente lamentato in tutti i centri artistici del mondo: a Londra come a Parigi, a Berlino come a Nuova York.

Penso che non sarebbe molto difficile per il Governo Fascista disciplinare questo punto ponendo a contatto possibilmente diretto il proprietario col gestore, col capocomico o impresario.

Ma c'è di più: l'affittuario-gestore sa abilmente premunirsi anch'esso da ogni rischio finanziario:

1° con la cessazione del servizio di guardaroba, del servizio di buffet, delle mostre di rèclame e di pubblicità ch'egli fa a privati assicurandosi così un gettito sicuro che in qualche caso è rilevante. (Qualche gestore di teatri di Napoli appalta persino il servizio di botteghino, e l'appaltatore guadagna anch'esso sulle mancie che l'acquirente del biglietto per tradizione usa pagargli per ottenere il posto migliore!

2° - L'affittuario-gestore ha per contratto il diritto alle prelevazioni: alcuni palchi e poltrone, stampa straordinaria ecc.

3° - L'incasso diminuito delle *prelevazioni* viene ripartito nella seguente misura: 30, 35 o 40 0[0 ad esso gestore, il resto al capocomico o impresario.

4° - Infine qualcuno dei gestori di teatro (raro fortunatamente) ha presa abitudine di conceder contratto a quella tra le compagnie o imprese richiedenti che non solo offre la più alta percentuale, ma versa anche un premio in contanti all'atto della firma del contratto.

Fra le grosse Società Anonime dominanti nella vita teatrale ve n'ha una con sede a Milano, la quale ha accaparrato i più importanti locali di spettacolo dell'Italia Settentrionale e Centrale, e con lacci ben tesi ha creato un trust vero e proprio.

A questa Società si innestano attraverso gli stessi azionisti altri enti editoriali rappresentanti repertorio italiano o più spesso straniero, cosicchè la cessione del teatro in affitto viene sovente pure subordinata alla assicurazione da parte della compagnia di inscenare questa o quella commedia od operetta di cui le stesse persone hanno rappresentanza editoriale e quindi forte percentuale sui diritti di autore.

I dividendi di queste Anonime sono generalmente buoni, ciò che dimostra aver esse trovato il sistema di superare la crisi.

Vediamo ora come avviene la rotazione delle compagnie.

È questa l'attività d'un illustre magnate del teatro italiano - il Gr. Uff. Giuseppe Paradossi - il quale per delega affidatagli dalla Società Suvini - Zerboni pei teatri di Milano, dai gestori di alcuni teatri di Torino, di Genova, di Firenze, di Roma, di Venezia, di Napoli viene a disporre dei giri delle compagnie di prosa e di operetta, e dalle sue Agenzie di Bologna e di Milano ne fissa con precisione il movimento e le piazze.

Gr. Uff. Giuseppe Paradossi

Bene - dicono alcuni. Male - dicono altri.

Al Paradossi i capocomici sono tenuti a corrispondere il 3 0|0 sulla loro quota di incassi a titolo di mediazione.

Una parte di questo 3 0|0 viene poi dal Paradossi versato ai gestori dei diversi teatri, i quali, restando cointeressati, gli conservano la fiducia.

Non appare ora logico ed umano che tutti coloro che in società o agenzie hanno vistosi interessi, quando sono ufficialmente interpellati prospettino la situazione del teatro da quei lati che per lo meno non possano danneggiare i personali interessi, e tentino talvolta limitare lo studio e la trattazione obbiettiva, completa ed elevata del grosso problema a chi ha il dovere e il diritto di tutto conoscere per elaborare le nuove norme giuridiche e sociali ? . . .

* * *

Proseguendo il nostro cammino troviamo al piano superiore dell'edifizio teatrale il *capocomico* nelle compagnie di prosa e di operetta, l'*impresario* nelle stagioni liriche. Sino a pochi anni fà il capocomico era sempre il primo attore : oggi non più : specie nelle compagnie d'operette. Il più delle volte esso è un capitalista che impiega il proprio denaro o il denaro altrui nel teatro come potrebbe impiegarlo in qualsiasi altro ramo d'industria.

I comici della vecchia scuola attribuiscono a questa nuova situazione gran parte dei mali che oggi affliggono il teatro, poichè ci troviamo di fronte a persone che di palcoscenico non si intendono punto, e se gli affari van bene si ringalluzziscono come se il successo fosse personale loro merito, se gli affari vanno male si sfogano coi malcapitati attori o autori.

Essere impresario è oggi alla portata di qualsiasi speculatore. Nessun regolamento, nessuna legge tutela l'arte lirica e drammatica ; ed è purtroppo inevitabile che l'incompetenza del direttore generi la sfiducia dell'artista, e la demoralizzazione dell'artista si contagi al pubblico raffreddandolo e stancandolo.

Sembra una fatalità ! Da qualche anno non incontro sulla

mia strada che macellai organizzatori di stagioni liriche, negozianti di cappelli organizzatori di spettacoli di varietà!

Perchè dunque non stabilire che l'autorizzazione di dirigere un giro artistico o una stagione sia concessa soltanto a chi offre precise garanzie morali, finanziarie, tecniche?

Ecco un compito delle organizzazioni responsabili!

Pullulano avventurieri pei quali il teatro è spoglio di ogni idealità, non è più visione d'arte, non riveste funzione educativa del popolo, non può aver la missione di affermare il genio italiano nel mondo!

È *bottega*, è calcolo, « *é commercio come quello del baccalà* » (Autentica!).

Non li vediamo continuamente questi uomini dal volto glabro e pallido passar le ore notturne a sfogliare con le dita nervose femmineamente ingemmate i fogli d'incasso del botteghino teatrale, tirar le somme, e minacciare, imprecare quando si teme che un biglietto di banca possa sfuggire alla cupidigia patente?

Non li vediamo poi allontanarsi sdraiati nella comoda macchina accanto alla propria donna (prima attrice o soubrette) per la quale si profondono i denari spregiudicatamente guadagnati?...

Ma non basta.

Ci sono ancora altre categorie di piovre che devastano il teatro: i mediatori, gli agenti accaparratori degli artisti lirici e delle artiste di varietà.

Di costoro parleremo a lungo più innanzi.

Ritornando ai capocomici dobbiamo presentarci la domanda:

Come fanno costoro, irretiti tra imposizioni di ogni genere, a salvare la propria azienda?

I sistemi più sopra elencati si diffondono per li rami. In maggioranza i capocomici tentano senza scrupoli rifarsi a loro volta:

a) sugli autori, ai quali chiedono una somma a fondo perduto per inscenare la novità, e in ogni caso la cessione di una parte dei diritti,

b) sui generici, sulle ballerine, sui coristi (paria della scena), corrispondendo spesso paghe che obbligano la donna e anche l'uomo per vivere la nomade vita a ricorrere ad altre fonti di lucro non sempre lecite ed oneste.

Ho conosciuto pure impresari lirici che esigono dagli artisti e dalle artiste esordienti una lauta somma per farli debuttare!...

A Londra nello studio d'un famoso capocomico e attore, il Sig. Basil Dean, sta appeso un cartello con questa scritta:

« Un capocomico morì all'età di novantacinque anni lasciando un patrimonio di un milione. Questa grossa fortuna egli ricavò dall'assiduo lavoro, dal suo raro acume di accorto uomo d'affari, dalla sue virtù di sobrio risparmiatore..... e dalla somma di 990 mila lire lasciatagli in eredità da uno zio d'America ».

È evidente che il faceto Sig. Dean come tutti i capocomici non si fa eccessive illusioni sulla possibilità di arricchire con la sua professione. e sa troppo bene che per ogni capocomico che resta a galla ve ne son almeno dieci in fallimento.

Ma il teatro è come il baccarat: più si perde e più cresce il bisogno di giocare per rifarsi!

V.

IL PUBBLICO, GLI AUTORI, GLI ARTISTI

È strano! I più vecchi uomini di teatro hanno finito da qualche tempo per confessare unanimemente e candidamente che non sanno più che cosa voglia il pubblico.

Sensualismo, idealismo? Tradizione, futurismo?.....

Tutte queste tendenze si rivelano simultanee e di continuo durante la rappresentazione di nuovi e vecchi lavori con le approvazioni o gli zittii degli spettatori, con le recensioni dei critici.

Nella società contemporanea, specie nelle grandi città, per l'aumentato benessere, le forme di svago e di divertimento si sono straordinariamente moltiplicate e diffuse.

Non più il tradizionale *ridotto* e il teatro di goldoniana memoria, ma locali di spettacolo che a distanza di pochi passi si fanno l'un l'altro la più spietata concorrenza: cinematografi, varietà, sale da ballo, teatri d'operetta, di prosa, di lirica, spettacoli sportivi, audizioni radiofoniche ecc.

E poi colossali manifesti, mostre luminose, uomini-sandwichs che richiamano, abbarbagliano, stordiscono il pubblico per interessarlo e adescarlo.

La nostra è l'epoca del rumore, del Jazz, delle esplosioni reclamistiche.

Realtà che si può disapprovare, combattere, ma non negare! Chi nega questa realtà ci dà l'impressione dell'oca che crede sopprimere il pericolo e salvarsi, nascondendo la testa sotto l'ala!

(O benedetta politica rurale!.....).

Ora se attentamente seguiamo i vari generi di spettacoli, ne analizziamo il pubblico, notiamo che non è più la borghesia intellettuale a costituire il grosso degli spettatori, come succedeva quindici, venti o trent'anni addietro, non é più il baldo ceto studentesco o il serio ceto degli impiegati, sibbene un *novus ordo* che si è venuto accostando. spesso sostituendo al vecchio tronco borghese.

Sono negozianti, industriali, commessi d'affari, sportivi ecc. categorie del proletariato che il rivolgimento economico della guerra, del dopoguerra ha inalzato quasi di colpo a un tono di

vita cui intellettualmente e culturalmente non erano troppo preparati.

Di tutto questo quale la conseguenza ?

È lapalissiana ! Il capocomico o l'editore che vuol riempire il teatro per salvare la cassetta, ammannisce a tal pubblico denaroso, ma un po' crasso, un genere di spettacoli a base di scurrilità, con esibizione di costumi smaglianti, di gambe femminili più o meno tornite, a base di contorsioni selvaggie, di effetti magici di luce ecc.

Addio originalità fresca di trame, dipinture geniali di caratteri, arguta signorilità di dialoghi, dolce fluire di melodie !

Così è che la tradizionale operetta si trasforma in rivista, il comico di prosa si associa le *girls* e canta *refrains* e *couplets*, e le compagnie che intendono curare l'originalità vera del repertorio, mantenere nelle esecuzioni dignità e sobrietà di linea e stile, devono contentarsi del pubblico colto e fine, il quale - ahimè - è limitato troppo per ricoprire le spese !

I furori esteri e italiani per Josephine Baker - la Venere nera - sono sintomi impressionanti non solo dell'insaziato desiderio di novità, ma d'un erotismo artistico collettivo penetrato anche in certe classi sociali nostrane, indice di deviazione morale, di incapacità ad intendere forme d'arte spirituale e profonda.

Qualche nostro amico *regisseur* in teatri d'avanguardia, ripetendo concetti diffusi da colleghi d'oltr'alpe afferma che l'arte teatrale modernissima debba esser prevalentemente decorativa, plastica, coloristica e che il ruolo dell'attore debba di conseguenza venirne ristretto.....

È ben vero che mai tante ricerche sul colore sian state fatte per tradurre l'irreale, il fantastico.

È ben vero che la proiezione della luce acquista grandissima importanza, e che oggi col *Jazz* sensualista, o con l'abitudine

all'effetto cinematografico trionfa sulla scena la « sana velocità » del movimento, cioè il dinamismo visivo ed acustico.

Noi non vogliamo coprirci di ridicolo pensando neppure un istante a ritornare al cartellino indicatore « questa è una foresta », « questo è un salone » in uso presso i comici dell'arte, o all'ineffabile *fondale*, o al palcoscenico podio di virtuosi gorgheggiatori al lume delle candele, gioia e tormento dei nostri bisnonni!

No! Ma crediamo fermamente che tutte le novissime acquisizioni e genialissime trovate della tecnica scenografica (delle quali il buon pubblico non sa far a meno) debbano rimanere in funzione della finalità estetico - emotivo - educativa dello spettacolo, qualunque esso sia, gaio o drammatico, serio o leggero, e che le spese di messa in scena siano riportate entro limiti plausibili.

E gli autori?

Disgraziati! Sbattuti tra le necessità quotidiane della vita, sfruttati da capocomici e da editori, sbandati fra il libero fantasma dell'Arte e la più redditizia e sicura imitazione di modelli francesi o austro-americani, sfiduciati per l'impotenza delle organizzazioni, spesso amareggiati dalla bolsa incomprensione del pubblico, hanno perso lo stile, l'intuizione dell'anima profonda della stirpe, e soffrono dolorosamente col confuso anelito ad un giorno di liberazione e di vera sincerità.

Pietro Mascagni interrogato in questi giorni durante il suo viaggio in Germania per quali ragioni non scrivesse più per il teatro, rispondeva con parole che sintetizzano a meraviglia uno stato di fatto: « Lavorare?!..... oggi?!...., mentre il pubblico s'entusiasma alle esotiche disarmonie dello *Jazz-Band*? »

E di certo un'altra delle forti ragioni che tengono lontano il pubblico dal teatro modernissimo (e lo fa viceversa affluire

quando si rappresentano vecchi lavori) è la povertà di sentimento che affligge la recente produzicne lirica e drammatica.

Certi autori e certi critici per non confessare la personale aridità affettiva, continuano a sostenere che all'Arte basta la ragione, come alla Musica basta l'armonia. Presunzione questa che ha creato la scuola del cerebralismo e - peggio - del sedicente cerebralismo.

Ebbene! La questione del teatro non può essere avulsa dalla complessa questione dell'Arte, la quale a sua volta è legata alla vita, alle sue condizioni morali, intellettuali, sociali.

Molti autori - abbiamo detto - non ascoltano, non intendono più la gran voce della Vita!

« Nulla voi porrete nel cuore degli altri, se nulla è nel vostro » esclamava Goethe nel « Faust ».

Il sentimento (non il sentimentalismo) resta sempre supremo fattore dell'arte, cui la ragione deve solo servire tempestivamente da freno. Il sentimento esercita la sua potente suggestione sull'anima collettiva, esso penetra e tocca il cuore, questo povero muscolo tanto calunniato!

Troppo s'è ragionato e sragionato col pretesto di sondare la psiche individuale e sociale!

Il ferro immerso con feroce crudezza ha leso gravemente le radici vitali dell'organismo.

Occorre abbandonare per sempre convenzioni da qualunque parte esse siano imposte, abbandonare le pose snobistiche, gli acrobatismi tecnici per ritrovare l'intimo equilibrio e la profonda Fede che esalta e che crea.

Qui sta il tormento e l'aspirazione suprema degli autori di oggi!

« Non chiediamo al Capo - essi dicono - scintille di genio creativo, non suggerimenti di forme nuove o di stili! No! Chie-

diamo sia rotta la gabbia di schiavitù e d'ignominia, sì che quegli fra noi che l'ala ha robusta e vasto il respiro possa libero spiccare il volo pei cieli! ».

E gli artisti?

Gli artisti - i buoni, i veri - che per la specialissima loro psicologia hanno bisogno del pubblico per *montarsi*, per rendere in pieno la parte, si trovano anch'essi sbalestrati, disorientati. forzati per necessità di esistenza e di contratto ad accettare ruoli impossibili in repertori insulsi, impossibili, quali risultati possono dare?

« Essi si sforzano continuamente ma invano - notava un acuto scrittore, Lucio D'Ambra - di attingere a certi grovigli dialettici gabellati per profonda filosofia, quella forza suggestiva e rappresentativa che viene solo dall'anima e dai diversi suoi stati ».

Insomma anche l'intima crisi degli artisti è indissolubilmente connessa a quella degli autori, a quella del pubblico. Questo pubblico nostro per altro - bisogna pur riconoscerlo - ha cominciato in questi ultimissimi tempi, a ritrovare qualche volta la sua vecchia e buona anima, il suo nativo buon senso, il suo equilibrio latino; ha cominciato a odorare il trucco delle speculazioni, l'insincerità della merce, e non si dimostra sempre disposto ad abboccare all'amo tesogli.

Sintomi di ravvedimento?.....

Novissimi orientamenti?.....

Barlumi di luce nel tenebrore diffuso?.....

VI.

ALCUNI FATTORI ESTERNI DELLA CRISI

Dobbiamo ora enumerare alcuni fattori di natura assolutamente esterna che contribuiscono peraltro in grado notevolissimo ad aggravare il deficit finanziario del teatro:

1 - il tono economico delle classi sociali e la circolazione della moneta.

È troppo evidente che durante il trapasso da un regime monetario a valuta deprezzata ad altro regime più solido e più sano la distribuzione della ricchezza subisce squilibri che pel teatro si traducono in rarefazione del pubblico pagante.

Dico pubblico pagante perchè una certa categoria di pubblico si è formato la graziosa convinzione di aver diritto a sbafare il teatro: sono giornalisti, autori, pezzi grossi di Ministeri, gerarchi ecc.

È una piaga anche questa che i gestori dei teatri ci denunciano a ragione!

2 - la configurazione geografica della nostra penisola rende assai dispendiosi gli spostamenti per le compagnie obbligate a cambiare frequentemente di sede.

Per una normale compagnia di prosa o d'operetta il trasferimento del personale e del materiale da Milano a Palermo costa dalle 25 alle 30 mila lire (tra agenzie di spedizione e ferrovie). Abbiamo trovato compagnie fare giri di questo genere: Milano, Palermo, Torino, Bari, Venezia, Napoli!

La compagnia di prosa di una valentissima attrice ha preventivato nel bilancio di lire 4.500, lire 1000 giornaliere per spese di viaggi!

Dobbiamo riconoscere dunque che la richiesta al Ministero delle Comunicazioni di agevolazioni sulle tariffe ferroviarie deve esser presa nella dovuta considerazione.

3 - La dimensione troppo ristretta di molti teatri costruiti in epoca ormai lontana - dimensione sufficiente allora per un pubblico più limitato, per spese d'esercizio assai più basse specie negli spettacoli musicali.

Quando si pensi che non si può aumentare oltre un logico limite il prezzo dei biglietti (già inasprito dalla tassa erariale del 10 0[0), nè si può diminuire oltre un limite di umanità il salario delle masse, quando si pensi che la maggioranza delle compagnie e delle imprese tirano avanti facendo assegnamento sugli incassi della sera del sabato e dei due spettacoli della domenica (giorni in cui di solito il pubblico esaurisce i teatri), non rimane che una soluzione a questo punto del problema :

Analogamente a quanto è stato già fatto nelle grandi città dell'estero, costruire ambienti teatrali capaci di un numero doppio o triplo di posti.

Nel solo centro di Londra sono stati inaugurati durante il 1928 tre grandi teatri, e altri cinque sono in costruzione.

Il cinematografo, che oggi in tutto il mondo rende in misura assai diversa dal teatro, ha superato questo punto morto non solo per la speciale fisonomia della sua organizzazione tecnica e del suo sistema di sfruttamento dei capitali impiegati nella creazione dei *films*, ma soprattutto con l'ingresso continuato durante ben otto ore di spettacolo, cosa che con la rotazione del pubblico consente un gettito enormemente elevato.

Passiamo ad esaminare alcune peculiarità del teatro di prosa.

IL TEATRO DI PROSA

AUTORI - ARTISTI - FILODRAMMATICHE - CONCORSI

Al Comm. Adolfo Re Riccardi notissimo esperto di teatro fu presentato molti anni fa nel negozio Zanichelli in Bologna un copione intitolato « La rosa azzurra ».

L'autore era nientemeno Giosuè Carducci!

Il lavoro letto con coscienziosa cura dal comm. Re Riccardi fu restituito al Carducci con queste parole:

» Maestro, voi rimanete sempre per me il grande autore delle Odi Barbare !..... »

Immediata e prevedibile reazione del Maestro.

« La rosa azzurra » fu rappresentata alla Arena del Sole dalla compagnia Talli, ma cambiò paternità (anzi maternità) perchè venne attribuita ad una allora giovane scrittrice, e..... cadde.

Il curioso episodio serve a confermare una tesi ormai vecchia che i più grandi poeti e scrittori italiani sono sempre stati intimamente lirici, quasi mai provvisti di forte senso teatrale.

Il senso della teatralità si è da noi superbamente affermato nel melodramma.

Dalla seconda metà del secolo XIX la preminenza del teatro francese è incontestata non solo in Italia ma nel mondo.

Quale nazione ha in pochi decenni lanciato sul mercato tanti lavori quanti ne ha lanciati la Francia con Dumas, Augier, Sardou, Rostand, Becque, Bataille, Hennequin. De Flers ?

I nostri migliori : Ferrari, Rovetta Praga, Giacosa, Torelli non seguirono la tecnica e le orme del teatro francese ?

« La verginità selvaggia di Giovanni Verga è un' eccezione, i drammetti del Bovio tentano invano l' espressione di una religione laicista, scientista, umanitaria : più importante, quantunque mancato, il teatro idealistico di un oppositore : Alfredo Oriani ».

« Il teatro Italiano del 900 è caratterizzato dalla reazione antiborghese, antiverista, antipositivista, con conseguente liberazione dell' influenza francese. Ha avuto le sue prime affermazioni nel cosidetto ibsenismo del Butti, che non giunse però ad alcuna certezza, e anche col Bracco che, nonostante la infelicità dei suoi tentativi per giungere al teatro del pensiero, nel « Piccolo Santo » precorse, in un certo modo, l' odierno « Teatro del silenzio ».

Ma l' attacco vero e pieno contro il borghesismo e verismo fu indubbiamente condotto da Gabriele D' Annunzio,

Uno dei capolavori del teatro Italiano è « La Figlia di Jorio » ; dopo di essa con innegabile forza si afferma « La Fiaccola sotto il moggio ».

Alla potenza di vita dannunziana succede la stanchezza cupa e delusa dei « crepuscolari » : Morselli, Martini e anche Benelli, i quali, tranne eccezioni, sono più poeti che drammaturghi.

In Pirandello « straziato poeta del soggettivismo e della relatività » il trionfo dell' opera coincide con lo smarrimento che accompagnò il primissimo dopoguerra.

Notevole, dei contemporanei, il cinismo di Chiarelli, il marionettismo di Cavacchioli, le negazioni fiabesche di Antonelli,

l' esasperazione frenetica e sonnambolica di Rosso di San Secondo, lo spappolamento talvolta geniale dei futuristi, nonchè dei loro fratelli « avanguardisti ».

Così giudica il teatro moderno un illustre critico, Silvio D' Amico.

Berrini, Forzano, Niccodemi sono forti uomini di teatro, abilissimi tecnici, prestigiatori della scena, ma impermeabili ad ogni tormento spirituale, simili a quel che sono oggi in Francia Bernstein e Verneuil.

Poichè in questo momento la produzione francese traversa un periodo di stasi. I lavori che ci giungono non possono esser assolutamente confrontati nè per originalità, nè per potenza al vecchio repertorio.

Dobbiamo anzi dichiarare che non sappiamo proprio perchè tante insulse e triviali « *pochades* » autentiche porcherie, appena inscenate (e spesso fischiate) a Parigi, debbono venire a farsi fischiare a nostre spese in Italia !...

Ma anche qui c' è il fatto editoriale.

Rappresentante di tutta la produzione teatrale francese in Italia è la Società « Re Riccardi »,

Rappresentante del repertorio tedesco, norvegese e di molti autori italiani è la Società del Teatro drammatico di cui sono *magna pars* il Raggio e Paolino Giordani.

Scomparsi i grandi attori, Emanuel, Cesare Rossi, Tommaso Salvini, Ermete Novelli, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, era necessario sostituire alla celebrità di quei nomi compagnie con grandi complessi.

Ma il tarlo della personalità rode oggi tutti i nostri migliori attori ed attrici.

È una forma morbosa di ipersensibilità artistica e morale, spiegabilissima nel teatro!

Provate un po' a tener riuniti in un unico complesso la Melato, Ruggeri, Gandusio! Non ci riuscirete.

Ognuno di essi vorrebbe primeggiare, fare il *mattatore*.

Nessuno soffrirebbe che l'attenzione del pubblico fosse distratta dalla propria persona per esser portata sulla parte di altro collega artista egualmente sicuro, valoroso, interessante.

Eccezione fu la « Compagnia dannunziana » che visse solo un anno nonostante che la sostenèsse una pubblica sottoscrizione, nonostante la concessione gratuita dei viaggi e trasporti fatta dal Governo, nonostante le altissime paghe corrisposte agli artisti. (Maria Melato percepiva L. 1.000 giornaliere).

Un tempo in una stessa compagnia (per esempio la Bellotti-Bon) si adunavano nomi di tal fatta: Cesare Rossi, Eleonora Duse, Ermete Novelli, Giacinta Pezzana, Flavio Andò!

Oggi ogni buon attore vuol essere capocomico e mattatore e si circonda di mediocrità.

La Melato lascia Betrone per formar nuova compagnia con tre primi attori (?!).

Baghetti si stacca dalla Merlini ecc., ecc.

Di conseguenza avviene che i lavori con molti personaggi debbono essere senz'altro esclusi, scartati perchè non si sa come distribuir le parti, e i lavori con pochi personaggi non possono ottenere una soddisfacente esecuzione di complesso.

Così, essendo venuta a mancare la ragione di frequentare il teatro di prosa, il pubblico si è disabituato e preferisce il cinematografo.

Alcuni capocomici lamentano la concorrenza delle filodrammatiche.

Oh Dio! È sempre meglio un buon filodrammatico che un mediocre attore; data anche la differenza di prezzo che si paga! - risponde il pubblico.

Si accusano artisti di pretendere paghe iperboliche: un suggeritore che domanda 70 lire, un generico primario che ne domanda 120.....

« L'Arte Drammatica » si scagliava recentemente contro l'esorbitanza di certe paghe date a certi attori nella compagnia Palmarini - Arista scioltasi durante il 1928, e scriveva:

« Il Teatro di prosa non può dare ad artisti che non siano una vera, autentica *chiamata* commerciale paghe di 170 o 185 o 200 lire, perchè gli incassi non sono sufficienti ».

La stessa compagnia Palmarini - Arista aveva battuto 55 piazze in quindici mesi, e spesso queste piazze erano inadeguate alla chiara fama del capocomico primo attore!

Il numero degli scioglimenti nella prosa durante il 1928 ha superato i quindici!..,..

Molto opportunamente è intervenuta la Direzione dell'O. N. D. ad indirizzare le filodrammatiche al compito non facile ma veramente utile di compagnie sperimentali, vere piccole *stabili*.

Compito questo affidato alle *filodrammatiche tipo*.

Ci avviamo così sistematicamente all'attuazione di quelle *Stabili*, tanto auspicate da autori, da congressi, da critici illustri, che possono segnare un primo passo verso il Teatro drammatico di Stato.

L'O. N. D. una volta perfezionata l'organizzazione interna delle filodrammatiche, creata la palestra di addestramento per gli attori, largheggiando di consigli e di aiuti, provvede a preparare gli autori favorendo la rivelazione di ingegni creativi.

È la vera, la buona strada.

Una volta almeno i capocomici leggevano i copioni, e varavano i nuovi autori.

Oggi non leggono, ma non hanno tutti i torti. Su centinaia di lavori ben pochi, pochissimi sono degni della rappresentazione secondo il loro giudizio ; e nella commedia che leggono i capocomici (che sono attori) non cercano e non vedono che la propria parte ; e soltanto se questa è trovata, il lavoro va in scena.

È evidente che un tal sistema non può più bastare.

Ed ecco che l'O. N. D. destina a lato delle *filodrammatiche tipo* (espressamente autorizzate per provata capacità di elementi) comitati permanenti di lettura che designeranno i nuovi lavori meritevoli di rappresentazione.

Se i risultati della prima sessione del comitato di lettura chiusasi in questi giorni non sono apparsi soddisfacenti, non bisogna perdere il coraggio, far critiche, arrestarsi.

Bisogna insistere con fede e con intelligenza !

E sia detto una volta per sempre: *occorre restituire gradatamente la fiducia nei concorsi da qualche tempo troppo scossa negli autori di prosa e di musica, e nel pubblico.*

Certo un bando di concorso, la miglior buona volontà degli esaminatori non bastano a scovare gli autori se non ne esistono tra i concorrenti. Ma il dedurre che i concorsi sono inutili, perchè i risultati negativi superano i positivi, costituisce un errore imperdonabile.

L'utilità dei concorsi sta soprattutto nel loro ripetersi, nella loro frequenza.

L'artista non spunta ogni minuto, e la delusione e le impazienze mal consiglierebbero coloro che si prefiggono il compito di incoraggiare giovani forze che dimostrino possibilità di riuscita.

Ad Antoine, il famoso direttore del Théâtre Libre di Parigi - che si proponeva di rinnovare la scena di prosa francese - occorsero vent'anni per mettere insieme soltanto cinque o sei autori degni veramente di questo nome.

Col non dimenticato Teatro Stabile di Roma, per metterne insieme un numero equivalente (tra i quali ci piace ricordare il povero E. L. Morselli) ne occorsero non meno della metà.

Il maggiore operista italiano dei nostri tempi - Pietro Macagni - fu rivelato appunto da un concorso; e fu proprio a traverso una gara di questo genere che Paolo Ferrari potè mandare alla ribalta il suo primo lavoro « Goldoni e le sue sedici commedie nuove ».

Il repertorio del teatro di prosa è soggetto a logorio assai più rapido di quel che non sia il repertorio lirico.

Occorrono di continuo lavori nuovi.

« La novità è per il teatro quello che la velocità è per l'aeroplano: la vita » dice Carlo Veneziani.

Bisogna dunque favorire in tutte le forme l'intensificarsi della produzione.

Il teatro di prosa deve trovare finalmente un tono « morale » che non contraddica, ma si conformi al tono morale della patria rinnovata; non mettersi al servizio della politica poichè si cascherebbe nell'accademismo e nel mestiere, come in altri periodi della storia è accaduto!

Deve acquistare un nuovo e profondo senso dell'architettura, dell'ordine, e soprattutto la Fede!

Poichè la crisi del teatro è anche crisi religiosa - è stato scritto, - e il successo di domani andrà al poeta che saprà portare tra le folle una parola di fede!

IL TEATRO D' OPERETTA

ATTORI - AUTORI - EDITORI

Assai più miseranda si presenta la situazione del teatro d' operetta.

Il disorientamento artistico e finanziario è quì veramente pauroso.

La figura tradizionale del capocomico sta completamente scomparendo. Pochissimi sono gli artisti o le artiste di vero valore. Si contano sulle dita!

Lo stesso genere ibrido di spettacolo difficilmente riesce a presentare un cantante buon attore e un attore buon cantante.

Buffi e *soubrettes* sono ballerini più o meno agili che vanno scimmiottando questo o quell' attore di prosa, e condiscono le loro scene e i loro duetti con scurrilità rancide assai discutibili.

Tenori e soprano sono quasi sempre povere figure stereotipate, non padroni del giuoco scenico, con voce poco estesa e poco educata.

Non parliamo della massa dei generici e delle coriste!

L' abitudine importata dai *cabarets* parigini e ormai invalsa di dare prevalente importanza agli effetti coreografici, ai costumi, alle luci, rende lo spettacolo operettistico ogni giorno più costoso e complesso.

Lo sfarzo si aggiunge allo sfarzo, sicchè le stremate forze delle aziende capocomicali non reggono a simili progressive esigenze di repertorio e di pubblico.

Gli esperimenti di compagnie cooperative e sociali, favorite anche dal sindacato degli artisti, non hanno dato risultati migliori; anzi la sfiducia e la indisciplina regnano sempre in tali precarie formazioni.

Lo scioglimento recente della primarissima compagnia di Nella Regini, dovuto al *deficit* delle spese di messa in scena, è un episodio della gravità della situazione.

Il numero dei fallimenti e degli scioglimenti negli anni 1927 e 1928 è desolante !....

La fattura d'una operetta è oggi obbligata ad un *cliché* prestabilito; e il successo dev'esser sempre imperniato sopra ad uno o a due duetti comici sgambettati secondo i ritmi di danze americane, con le solite false uscite ecc. ecc.

Autori, editori, capocomici subiscono e seguono queste degenerazioni per non correre il rischio - essi dicono - di veder disertato il teatro !....

Eppure molti di essi hanno già profonda la convinzione della necessità di un movimento rinnovatore che riconduca l'operetta non alla vecchia tradizione dell'opera comica o dei modelli francesi, ma ad espressione genuina, spontanea dell'anima festosa della stirpe nostra.

In mezzo all'universale crollo resta arbitro e responsabile sempre del teatro operettistico italiano un uomo, che esercita una importante attività finanziaria editoriale; un uomo che compare agli occhi del pubblico quale autore, ma più che altro è

abilissimo conoscitore del teatro, manipolatore di musiche e di commedie d' ogni genere.

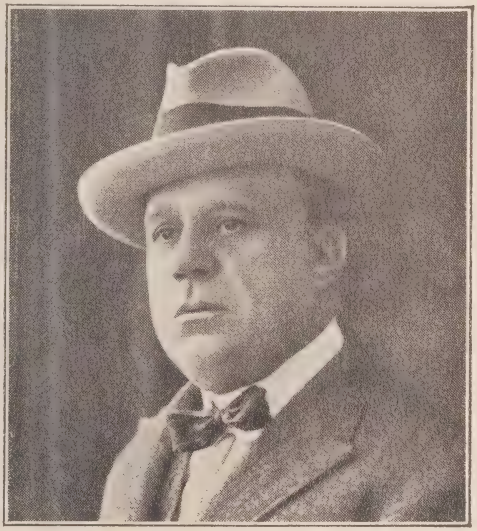
Questo uomo è Carlo Lombardo.

Non offenderemo certo il nostro amico, nè infirmeremo la sua invulnerabile, aurea situazione ricordando che « La Duchessa del Bal Tabarin » colossale successo lombardiano è creazione del maestro boemo Granistaedchen ?

Che il libretto de « La danza delle Libellule « su musica di Franz Léhar fu tolto di peso dal « Degéle » di Sardou (I° atto) e da « L' Aimé des femmes » di Hennequin (3°) atto ?....

E che in seguito alle violenti proteste della Società francese degli Autori per il plagio patente il maestro Carlo Lombardo fu obbligato a versare nel marzo 1923 franchi 110.000 agli eredi Sardou e altrettanti ad Hennequin quale transazione per i diritti passati presenti e futuri ?....

Sono vecchie istorie.



Comm. Carlo Lombardo

Intanto l' operetta che oggi viene imposta (proposta - dicono gli editori) ai capocomici, agli artisti, al pubblico attraverso una stretta rete di cointeressi coi fornitori teatrali, con gli agenti ecc. è l' operetta lombardiana risultante di ingredienti e di intingoli diversissimi, preparati con perfetta conoscenza dei gusti del nostro grosso pubblico.

Gli autori che affidano il proprio lavoro all'editore Lombardo amano far manipolare qualche scena o qualche duettino al mago, il quale aggiunge così il proprio nome al nome dell'autore sul cartellone, e gradisce la cessione d'una buona parte dei diritti.

Sono pochissime le compagnie che non rappresentano repertorio lombardiano, e pochissimi sono gli editori d'operetta.

Fa eccezione la compagnia Mauro, la quale (all'infuori di qualche lavoro italiano) esegue soltanto il repertorio austro-ungarico (Lêhar, Kalman, ecc.) di cui l'ex onorevole Mauro ha la rappresentanza editoriale in Italia.

Fa eccezione la compagnia di Guido Riccioli.

Guido Riccioli

Questo illustre artista insieme con la sua compagna va realizzando da parecchi anni un nobilissimo programma d'italianità: lanciare e affermare lavori di giovani nostri autori.

Ma troppo spesso - ohimè - per disagio economico si trova costretto a chiedere il concorso pecuniario degli autori per la messa in scena, e la compartecipazione ai diritti d'autore....

Dove la salvezza in questa intricata e grave situazione?

Occorre prima di tutto che si risollevi a dignità d'arte il Teatro Operettistico.

Il teatro d'operetta non dev'essere il rifugio di tutte le prime donne mancate, di tutti i tenori poco intonati, il raduno di ignorantissimi e pretenziosi generici, di vecchie coriste impresentabili, che - disgraziate! - più non rispondono ai requisiti estetici della vista e dell'udito!

Il teatro d'operetta non dev'essere un ospizio di mendicità! (Non funzionano le casse di previdenza per invalidità e vecchiaia?).

I cani, i guitti irreducibili si convincano una buona volta che l'arte è solo per gli eletti, e..... cambino mestiere!

Sia autorizzata la formazione a quelle poche compagnie che offrono garanzia artistica di complesso, garanzia di repertorio, garanzia di solidità finanziaria.

È stato di recente elaborato anche un progetto di creazione di due compagnie semistabili con sede a Roma e a Milano, con repertorio italiano e nuovo, scelto per concorso da apposita commissione mista.

Potrebbe esser questo un sistema incruento per mitigare gli effetti del monopolio.

IL TEATRO LIRICO

GENERALITÀ

Se il teatro d'opera è in Italia in completa decadenza non è perchè rappresenti una forma d'arte superata che il gusto del pubblico non desideri e non appetisca.

Tutt'altro!

Certo è che ove la funzione tutelatrice dello Stato non continui ad intervenire con provvedimenti razionali e metodici a riorganizzarlo su basi sane e nuove eliminando grossi inconvenienti di varia natura, l'industria privata non potrà da sola evitare che il primato dall'Italia vittoriosamente tenuto nel mondo per altissimo genio di maestri, e per incontestata arte di cantanti sia crinato dalla serrata concorrenza di grandi nazioni estere.

Oltre le tante cause menzionate che opprimono tutto il teatro in generale, altre ve ne sono dunque importantissime di ordine artistico, di ordine morale, di ordine finanziario, sulle quali dobbiamo necessariamente intrattenerci a proposito del teatro lirico:

1 - questione degli artisti (artistica, morale, finanziaria),

2 - questione dei compositori (artistica, morale, finanziaria),

3. - altre questioni finanziarie ed artistiche.

GLI ARTISTI E LE SCUOLE DI CANTO

Si va ripetendo da ogni parte: ma non vi accorgete che mancano i grandi cantanti?

Dove troviamo più un Toto Cotogni, un Nanetti, un Tamagno, un Caruso, una Patti, e tanti e tanti altri?

Non è vero: la materia prima non manca; buone voci in Italia non difettano (nè possono difettare nella terra del canto), ma rovinata pur troppo è la gloriosa scuola dai cosiddetti *maestri di canto.*

Chi sono costoro?

Di solito semi-analfabeti musicali, ex-cantanti che, dopo una breve e non brillante peregrinazione per i palcoscenici dei teatri d'opera, sono stati costretti ad abbandonare il campo perchè pubblico e impresari non hanno voluto più saperne di loro: pianisti che, avendo appena le qualità necessarie e sufficienti per accompagnare al piano un cantante, si arrogano il diritto di impartire lezioni d'arte vocale; dilettanti di canto che vanno in giro per i salotti racimolando allievi e fanno vittime copiose.

Vuole il destino che gli allievi dotati di voci generose capitino più spesso a questi mestieranti ignorantissimi che ai pochi valorosi maestri che attualmente si rinvengono.

L'eccidio assume quindi vaste proporzioni e deve ragionevolmente destare un allarme generale.

Chi conosce l'ambiente di Milano assicura che solo in quella città il numero di tali messeri sia all'incirca di duemila!....

Come rimediare a simile stato di cose?

Bisogna proibire - come abusivo esercizio di professione - l'insegnamento del canto a coloro che non hanno ottenuto un diploma di abilitazione all'insegnamento sostenendo apposito e rigoroso esame in un Conservatorio.

Misura restrittiva, ma giusta e provvida; poichè lo Stato ha non solo il dovere, ma il diritto di impedire che si rovinino tante belle voci, e si assottigli il numero di quei *divi* che sono stati in passato strumento meraviglioso per la diffusione dell'arte lirica italiana nel mondo.

È anche necessaria una rigorosa ispezione governativa nelle scuole di canto degli Istituti Regi e pareggiati.

Anche qui c'è il marcio.

Si potrebbe fare il nome di maestri dalle cui classi non è mai uscito in molti anni un cantante degno.

Orbene, se è desolante la rovina delle voci che sistematicamente si compie dai maestri improvvisati, non può tollerarsi che la stessa rovina venga perpetrata da qualche insegnante di Conservatorio.

Abbiamo conosciuto allievi promettentissimi che dopo qualche anno di studio, anzichè progredire hanno perduto terreno perchè le loro voci si son rese tremule e sforzate nel registro acuto.

Non bisogna aver riguardi. Il professore che non risulti idoneo al proprio ufficio sia epurato: troverà sempre modo di campar la vita dando lezioni a qualche *miss* americana.....

Ma anche i cantanti hanno spesso gravi colpe sulla coscienza.

Diciamo la rude verità: i giovani dotati della volontà ferma di studiare il canto e prima ancora la musica si son fatti assai rari.

Gli allievi, dopo di aver appreso a modulare qualche romanza, e senza neppur conoscere bene il solfeggio, senza un solido *imposto* pretendono di calcar la scena.

Se riescono a debuttare non studiano più.

Così dopo pochissimi anni i loro difetti si accentuano e divengono irreparabili.

Alla fine debbono rinunziare ad una carriera che avrebbe potuto essere luminosa, se fossero scesi nell'agone meglio agguer-

riti. Allora questi sciagurati diventano..... maestri di canto nell'illusione di poter trasmettere ad altri quella scienza vocale che essi ignorano quasi totalmente.

In tal guisa si forma la catena dei *ratés*.....

Se i cantanti avevano un tempo straordinaria resistenza o giungevano sino a tarda età nel pieno possesso dei loro mezzi, ciò si deve al fatto che essi si esponevano al pubblico solo dopo aver studiato lunghi anni, ed essere diventati autentici maestri nell'arte del canto.

Ebbene, non si deve dunque risolvere soltanto la questione dell'insegnamento vocale, impedendo agli pseudo-maestri di continuare la vergognosa industria, bisogna anche impedire che i giovani cantanti si rovinino per la fretta di debuttare! Quando si è accesa la bramosia del lucro, non si ragiona più. L'attrattiva dei teatri delle nazioni che hanno il corso della moneta alla pari, e specialmente dell'America, è disastrosa per gli artisti esordienti...

L'arte passa in seconda linea: la corsa al dollaro diviene unica preoccupazione di chi sa far sfoggio di un *do di petto* squillante e prolungato.

Taluno si contenta dei *pesos* argentini o dei *reis* brasiliani; tutti mostrano un sovrano disprezzo per la moneta italiana.....

Duemila, tremila, cinquemila lire per sera?!.....

Impossibile! Negli Stati Uniti duemila dollari!.....

A Buenos Ayres cinquemila pesos!

Tempo fa ad un tenore italiano che canta sempre a New York un impresario nostro giunse ad offrire duemila e cinquecento dollari a spettacolo! Settantamila lire! Quel tenore ha chiesto tremila dollari. Più di centomila lire per sera!

Ebbene no! Non è giusto!

Anche per questo sono indispensabili dei provvedimenti da parte delle organizzazioni sindacali.

Ecco quel che scriveva sull' argomento un conoscitore profondo della vita teatrale, Franco Liberati :

« Poichè non è ben valutato l' alto onore che deve sentire l' artista, cui è concesso di cantare in Italia, bisogna che egli ne comprenda la portata con mezzi persuasivi.

D' ora innanzi sarà fatto obbligo assoluto ad ogni cantante nato in Italia, di cantare nel proprio paese a prezzi di calmiere.

Soltanto dopo aver assoluto a questo servizio che io chiamerò *leva artistica*, per uguaglianza alla leva militare, l' artista potrà ottenere il passaporto per l' estero !

E all' estero si impingui pure di dollari, di sterline, di pesos e di reis !

Vedete : durante la guerra molti dei più grandi cantanti preferirono di cantare gratis o quasi, in questi pezzenti teatri, italiani, piuttosto che imbracciare un fucile e recarsi al fronte.....

Oggi no, oggi essi disdegnano il denaro italiano che val poco, ma che varrebbe infinitamente meno, se tante vite generose non si fossero immolate per difendere il nostro paese !.....

So già quanti strilleranno contro la violazione della libertà di commercio : lasciate che strillino, ma finito che abbiano di gridare, cantino..... »

GLI ARTISTI E GLI AGENTI

Ma c' è chi solletica la vanità e gli appetiti dell' artista novellino. Dopo il maestro speculatore, ecco arrivare l' agente teatrale, piaga cancrenosa dell' ambiente lirico !

Le lotte del passato hanno fatto acquistare ai professori d' orchestra, ai coristi, alle ballerine, agli stessi artisti drammatici e di operetta la coscienza collettiva e sindacale ; sì che

queste categorie di lavoratori son riuscite ad eliminare ogni forma di mediatorato avocando agli uffici dei propri sindacati il collocamento delle maestranze. Soltanto gli artisti lirici e gli artisti di varietà non son riusciti a liberarsi dagli agenti e ne subiscono tuttora il predominio.

Gli agenti teatrali che limitavano la propria funzione al compito di formare le compagnie e di scritturarne gli artisti non esistono più dal periodo della guerra. Ma sono apparse altre forme di agenti più giovani e più astuti che hanno perfezionato il sistema di sfruttamento.

Milano è il centro d'azione per costoro, vero centro del mercato teatrale.

Essi incarnano la quadruplice figura di agenti, rappresentanti, accaparratori, e spesso anche per necessità di cose impresari; con questi titoli esigono un cinque per cento come mediazione, un cinque per cento come rappresentanza, l'abbonamento al giornale *réclame* ecc.

È sottinteso che una parte della somma versata agli agenti va agli impresari che propongono l'affare quale cointeressenza.

È gente questa che non bada per il sottile nella scelta dei mezzi: minaccia o blandisce, corrompe o si adatta secondo il momento. Promette e giura con propositi e atteggiamenti rassegnati di vittima per poi - non appena la tempesta sia dileguata - ricominciare l'opera di sfruttamento.

Troppo lungo sarebbe elencare tante e tante immoralità perpetrate su artisti e su artiste! Accaparramenti incredibili, concessioni di artisti accaparrati ad una cifra per cifre assai superiori! Storie di vergogne e di lacrime! che denunciamo ai nostri gerarchi di governo!

Troppo lungo sarebbe ricordare quanti artisti i quali dopo aver guadagnato un nome sulle maggiori ribalte, si vedono dal

tirannico volere di questi agenti gettati in disparte e posposti ad artisti principianti e impreparati, i quali rappresentano merce più commerciabile! (autentica di un noto agente di Milano).

Le maestranze artistiche lanciate così coi criteri della più gretta ed esosa speculazione, si trasformano in strumenti meccanici senza anima, senza luce, senza libertà, sopprimono nel cuore gli ultimi germi della vocazione artistica sopravvissuti a tutti gli insulti e a tutte le delusioni.

Il problema degli agenti teatrali è discusso in tutto il mondo. Il recente congresso internazionale del teatro tenuto a Parigi riaffermava « che in tutti i paesi la regolamentazione degli artisti lirici sia stabilita su norme uniformi, su basi paritetiche, e che le agenzie teatrali siano soppresse o messe nelle impossibilità di prelevare una retribuzione sugli artisti ».

E mentre la « Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen » presieduta da Gustav Rickelt ha ottenuto dal Governo tedesco disposizioni di legge che decretano la soppressione totale delle agenzie private teatrali a partire dal 1931, la legislazione fascista è all'avanguardia con la Carta del Lavoro, e col R. decreto 1003 del 29 Marzo 1928 su gli uffici di collocamento, decreto che attende solo l'attuazione pratica.

Ma gli agenti teatrali non si danno ancora per vinti ; sono sempre in movimento : valigetta alla mano e portafogli gonfio trottano su e giù per la linea Milano-Roma (via Sarzana) con corteggio di disinteressati patroni, previe confabulazioni e deambulazioni per le solite anticamere, per i soliti uffici.

Il naufrago si aggrappa a tutto, anche all'ombra di una tavola di salvezza.

« Come potrà vivere il teatro - essi vanno ripetendo a uomini politici, a giornalisti - come potranno organizzarsi senza di noi le stagioni in Italia e all'estero ?

Chi potrà far la *réclame* e lanciare questo o quello artista se si sopprimono i nostri giornali?.....

Ma infine..... dov'è l'immoralità delle nostra opera?

Quella piccola percentuale che tratteniamo sull'onorario dell'artista cos'è se non modestissimo compenso all'opera fraterna di rappresentanza, di assistenza, di propaganda che gli facciamo?...

Ci accusano di aver usato l'*jus primae noctis* con qualche bella artista? Mio Dio, sarà vero, ma.,... nel teatro chi è senza peccato scagli la prima pietra!.....

Eppoi - dicono sempre gli agenti - i sindacati, gli uffici collocamento non sono attrezzati per sostituire le nostre agenzie..... e allora che avverrà?..... uno di noi soltanto che tiene in pugno il mercato teatrale potrebbe dirigere quegli uffici di collocamento..... »

Ebbene: può darsi che gli uffici sindacati non siano ancora attrezzati a disimpegnare il complesso e delicatissimo incarico di provvedere degne maestranze artistiche ai teatri lirici. Ma le energie e le capacità non mancano tra i buoni fascisti, e gli organi dello Stato e delle Associazioni sapranno dove far cadere la scelta.

Per questo il problema - come ebbi occasione di affermare nelle prime pagine di questo studio - è anche problema di quadri.

Attendiamo dunque con la creazione degli Uffici di Collocamento del teatro lirico un'opera fascista di chiarificazione morale ed artistica, di semplificazione economico-finanziaria.

I COMPOSITORI

Dopo Verdi e gli operisti viventi entrati diffusamente nel gusto delle masse, Puccini, Mascagni, Giordano, Zandonai, gli altri compositori si sono palesati temperamenti spesso magnifici di musicisti, ma non uomini di teatro.

Il fenomeno wagneriano è penetrato assai più di quanto non sembri nelle radici dell'insegnamento musicale e della tecnica creativa.

Modificato il concetto estetico tradizionale informatore del melodramma, il vecchio, glorioso melodramma è morto e gli è succeduto il dramma musicale.

La ricerca dell'originalità ad ogni costo ha portato manifestazioni a volte interessanti da un punto di vista ideale e colturale, ma che esorbitano dalle caratteristiche dello spettacolo lirico e non tengono conto delle insopprimibili esigenze del pubblico e del palcoscenico.

Quasi costantemente nei nuovissimi lavori manca quell' effetto e quel senso dell'effetto di cui i nostri vecchi musicisti conoscevano il segreto per conquistare le masse ed entrare nella loro anima.

I preziosismi armonici e strumentali, l'estenuante ricerca di espressioni tecniche hanno spostato l'interesse dal quadro d'assieme al dettaglio, dal palcoscenico all'orchestra, sicchè il vero successo viene a mancare.

Troviamo spartiti che volentieri sfogliamo a pianoforte, ma con molta sopportazione e pazienza seguiamo sulla scena.

Gli stessi interpreti, che sono fondamento del successo, non riescono ad appassionarsi a queste opere, poichè non si offre ad essi la maniera di comunicare col pubblico, la maniera di far sfoggio dei personali mezzi artistici ; manca cioè la *parte vocale.*

Il generale e diffuso disorientamento degli autori viene aggravato nel campo della musica dalla deficiente preparazione spirituale e culturale che i nostri Conservatori e Licei musicali danno ai nuovi compositori.

Guardiamoli in faccia questi giovani che escono dai Conservatori : pallidi, anemici, sono macchine viventi ; tecnicamente

forti, ma senza personalità, senza anima, senza base di seria istruzione artistica!

Questi internazionalisti del setticlavio dovrebbero incominciare a ricordarsi che l'Arte ha Patria e che l'opera d'arte raggiunge il più alto grado di umanità soltanto potenziando superlativamente i caratteri della stirpe, mai sopprimendoli!

La razza latina è razza di intimo equilibrio spirituale, essa rifugge tanto dall'iperintellettualismo, dal grigio *bon-ton* cerebrale, manierato di certi arrivati!

Giuseppe Verdi scriveva: « Per fare un'opera in musica bisogna aver in corpo primieramente della musica! » e la musica se non ha un intimo calore, un'intima forza, se non sgorga spontanea, (perchè dentro non c'è niente), non può persuadere, non può commuovere, fallisce a sè stessa!

FORNITORI E MONOPOLIO EDITORIALE

L'esecuzione dei nuovi spartiti esige masse imponenti di cori, complessi orchestrali numerosissimi; e le difficoltà tecniche per le voci e per l'orchestra esigono periodi lunghissimi di prove.

Tutte queste difficoltà si traducono per l'impresario in uno spaventoso aumento di spese alle quali si devono aggiungere le spese di messa in scena.

Gli spettacoli cinematografici (che senza dubbio fanno una formidabile concorrenza) hanno abituato l'occhio ad apparati che un palcoscenico ordinario non può rendere, quindi il pubblico odierno presenta esigenze assai superiori a quelle di un tempo.

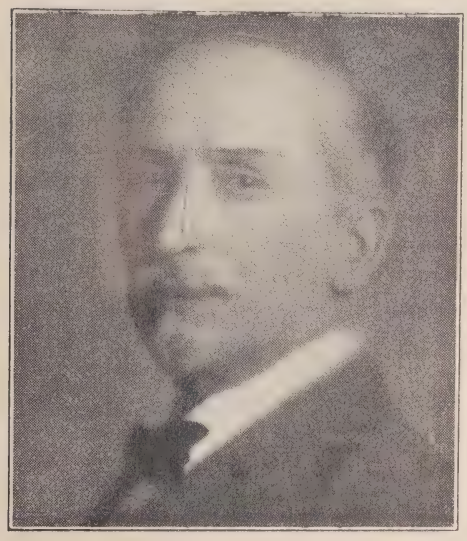
Continuo è lo sforzo di molti impresari e direttori artistici per superarsi.

Il Teatro della Scala ha fatto meraviglie: esso ha un impianto scenografico e scenotecnico da fare invidia agli impianti

dei teatri statali di Germania, i quali se fino a qualche tempo fa erano all'avanguardia, oggi cercano di imitarci.

Il Teatro Reale dell'Opera ha ottenuto che il reparto della scenografia fosse approntato con largezza di mezzi, sicchè quanto occorre all'allestimento delle opere potesse non solo eseguirsi, ma *crearsi* a Roma, adottando per ogni scenario criteri artistici particolari, tali da differenziare le edizioni d'uno stesso spartito realizzando l'espressione in modo originale e perfetto.

Ma all'infuori di questi e di qualche altro teatro, gli altri teatri d'Italia non possono essere provvisti di mezzi così eccezionali; e le industrie accessorie dello spettacolo (attrezzi, scenari, costumi, calzature, parrucche) sono in mano alle poche notissime case di Milano, le quali senza concorrenza impongono i loro prezzi; nè esiste possibilità di discussioni o di controfferte.



Luigi Sapelli (Caramba)

Il mercato editoriale della lirica è quasi completamente tenuto da un'unica casa editrice la Casa Ricordi, la quale nel noleggio delle partiture esercita un vero, incontrollato monopolio.

È notorio che il programma di tutte le stagioni liriche si svolge attorno ad una quarantina di opere, di cui un terzo si ripete con disperante insistenza.

Perché?

- Sono le opere più redditizie - si risponde.

Di tutti i melodrammi di Verdi soltanto nove o dieci vengono oggi rappresentati: gli altri giacciono inediti!

Chi volesse studiarli, o rievocarne qualcuno alla scena non potrebbe appagare il suo desiderio!

Perchè lo Stato non dispone che ne sia presa copia per gli archivi delle biblioteche musicali?

Per parlar sempre del repertorio verdiano mi è grato far menzione che, ad esempio, quest'anno in Germania si riesuma lo spartito dei « Due Foscari »!

E in Italia?.....

Ecco come si presenta il rapporto delle spese in una normale stagione lirica del costo medio di lire 300.000 mensili:

Fitto del Teatro, luce, personale . .	17 %	L. 51.000
Orchestra, cori, banda, ballo . .	43 %	» 159.000
Fornitori vari	20 %	» 60.000
Compagnia, Amministrazione . .	20 %	» 60.000
	100 %	L. 300.000

Con spese altissime è inevitabile che i prezzi di accesso al teatro siano alti anch'essi, e i prezzi alti spaventano il pubblico e lo tengono lontano.

Terribile giro vizioso dal quale bisogna pur uscire!....

TEATRO REALE DELL'OPERA E ENTI AUTONOMI

Il Capo del Governo ha sempre compreso e sentita l'altissima finalità educativa, sociale, imperiale che il Teatro Lirico ha per l'Italia.

Costi quel che costi, l'Italia non deve perdere il suo primato e la sua immensa gloria!

Molte sono le testimonianze del fattivo e illuminato interessamento del Duce.

Basterà ricordare l'« Italica » - ente nazionale per la propaganda d'arte e di cultura all'estero - che tanto incremento ha portato e porta all'affermarsi della nostra lirica.

Certo la più tangibile e possente creazione è il Teatro Reale dell'Opera.

Ma l'aspro cammino è appena iniziato.

Noi pensiamo che il programma del Teatro dell'Opera non si esaurisca con la profusione dei marmi nè con la scrittura di alcuni *divi* per le solitissime opere di repertorio.....

Attorno al Teatro dell'Opera si deve formare ed ardere il vero focolaio d'ogni iniziativa nobile italiana per l'affermazione dell'Arte Lirica.

Il congresso degli autori nel Giugno 1926 faceva voti affinchè « presso il Teatro Nazionale d'Opera fosse costituito un Istituto Superiore dell'Arte Drammatica e Musicale, che rievocando e consacrando le nobili tradizioni dell'arte Italica elevasse e intensificasse il livello culturale degli artisti e del pubblico; e si svolgessero allo scopo corsi pratici ed accademici intesi a definire e perfezionare stile e abilità tecniche ed estetiche degli esecutori per la più perfetta comprensione delle opere d'arte ».

Per la verità Gemma Bellincioni già da tempo lavora a quest'altissimo fine nell'istituzione ch'ella presiede. « La giovane Lirica », e sotto gli auspici del Capo del Governo essa porta il fervido contributo del suo temperamento d'artista che sa accoppiare al culto della tradizione gloriosa del canto la più squisita e moderna sensibilità.

Troppe mode d' importazione hanno falsato e snaturato il nativo senso artistico! È urgente quindi per noi ritornare alle origini per rivalorizzare i caratteri fondamentali dell' italianità.

Ho detto che l' insegnamento, l' educazione, l' organizzazione nella realizzazione scenica è ancora fra noi allo stato semi-rudimentale.

Non vediamo spesso serie imprese teatrali ricorrere a direttori artistici russi o tedeschi per deficienza di buoni elementi italiani?

Il Teatro Reale dell' Opera - quale oggi è - offre poi un altro grave inconveniente: le dimensioni e gli altissimi prezzi non consentono la frequenza al numeroso pubblico delle classi medie, al vero popolo che solo dà il battesimo della celebrità alle opere d' arte, al vero pubblico che vuole e deve educarsi.

È dimostrato che le recite popolari concordate col Governatorato di Roma non sono sufficienti.

Se si vuole mantenere al Teatro Reale il suo tono di distinta signorilità, è indispensabile organizzare in un altro Teatro di Roma lunghe stagioni liriche che meglio rispondano al fine di diffondere in tutte le categorie del pubblico la conoscenza e l' amore alle nostre opere.

A Budapest come in altri importanti centri dell' estero, lo Stato cura il funzionamento di due teatri lirici con diverso ma sempre nobile programma.

La stagione lirica svoltasi lo scorso autunno al Teatro Adriano - a parte alcune deficienze - ha offerto edizioni non spregevoli di parecchie opere a prezzi unici di L. 8, 10, 12 al posto!

Iniziative simili, sforzi di tal fatta non devono passare inosservati; anzi lo Stato e gli Enti hanno il dovere di incoraggiarli, di appoggiarli!

Tornando ora ad esaminare i rapporti delle spese di una stagione lirica normale, secondo i dati più sopra esposti, rileviamo come di fronte al complesso delle altre spese, il costo della compagnia (artisti, comprimari, maestri, direttori) e della amministrazione sia solamente del 20 0|0.

È ovvio che stipulando contratti a lunga scadenza, l'80 0|0 delle spese generali (fitto, orchestra, cori, ecc.) può esser notevolmente ridotto, quando si provveda anche ad assicurarsi una dotazione di scenari, costumi, e una dotazione di musica di repertorio. A conti fatti le spese mensili possono esser ridotte a L. 220.000, sicchè anche mantenendo bassissimo il livello dei prezzi d'ingresso, il *deficit* nella peggiore delle ipotesi non potrebbe essere che insignificante.

Se consideriamo ancora che il Governatorato di Roma ha speso nel 1928 oltre sette milioni e cinquecento mila lire per sovvenzioni al Teatro Reale dell'Opera, all'Augusteo, al Conservatorio di S. Cecilia, e a qualche istituzione minore, non è ingiusto esigere che una somma talmente colossale venga meglio distribuita.

La Germania che ritiene i teatri istituzioni di utilità sociale li sovvenziona largamente.

I sussidi che assorbono i soli teatri dello Stato a Berlino, a Wiesbaden, a Cassel raggiungono i sette milioni di marchi oro, cioè quarantadue milioni di franchi.

La Baviera consacra ai suoi teatri venti milioni di franchi. Nel piccolo Stato della Turingia si trovano tanti teatri quanti erano un tempo le piccole Corti principesche, e ad essi sono devoluti annualmente dieci milioni di franchi.

La città di Francoforte è di una larghezza che ecclissa Parigi: la sovvenzione che accorda ai suoi due principali teatri l'« O-

pera » e la « Commedia » raggiunge i quattordici milioni di franchi.

In complesso sedici teatri tedeschi percepiscono delle sovvenzioni che vanno da uno a sette milioni di marchi oro ciascuno!

Ed è importante rilevare che proprio nel momento in cui il cinema manifesta sempre più la sua forza e si estende nel mondo intero, la Germania nulla trascura per salvaguardare non soltanto l'esistenza dei suoi focolari di cultura musicale e drammatica, ma cura anche di svilupparli ed arricchirli.

Noi, senza riandare agli sfarzi di cui principi e granduchi circondavano nei secoli passati gli spettacoli d'opera, non possiamo dimenticare che tutti i governi degli ex stati italiani largheggiarono in sussidi alla scena lirica.

Ogni Stato aveva i suoi teatri: Torino, Parma, Lucca, Napoli, ecc.

Le tradizioni che questi centri artistici tuttora conservano devono essere rafforzate.

La disposizione di legge che dava facoltà nei capoluoghi di provincia più popolosi di riscuotere una tassa addizionale sugli spettacoli a favore degli Enti Autonomi dei teatri lirici è stata modificata riserbando questo sensibile privilegio a Milano per il Teatro della Scala,

Ci risulta che il Ministero delle Finanze si è di recente dichiarato sfavorevole al ripristino del Decreto Legge summenzionato.

Sta bene; ma di fronte al fatto che due città restano in una situazione di spiccatissimo privilegio pel teatro lirico, noi dichiariamo che ciò non è giusto nè utile.

I centri maggiori d'Italia non devono essere trascurati o abbandonati all'iniziativa privata di volenterosi, o di Enti che hanno limitate possibilità..

Favorire la costituzione di Enti Autonomi è pure un fervido voto degli autori italiani:

« Che i teatri dei maggiori centri regionali siano strettamente consorziati per quello scambio di esecuzioni e rappresentazioni dei più importanti lavori con lo stesso complesso artistico e allestimento scenico ».

All'uopo è stata anche proposta la costituzione di un Comitato di vigilanza su tutti i teatri consorziati.

Il consorzio dei maggiori teatri lirici può senza dubbio portare contributo poderoso alla formazione di un nuovissimo repertorio lirico.

Il già menzionato Congresso degli Autori chiedeva si imponesse « ai teatri eretti in Ente Autonomo o comunque sovvenzionati dallo Stato o di Enti Pubblici l'obbligo di rappresentare ogni anno non meno di due opere nuove, delle quali una liberamente scelta dalla Direzione del Teatro, e l'altra prescelta in base ad apposito concorso bandito dal teatro stesso tra gli autori italiani viventi, intendendosi che debbono essere escluse dal concorso in parola le opere già rappresentate in altri teatri o regolarmente acquistate da Case Editrici. »

Il Congresso faceva voti altresì che una parte dei proventi raccolti dello Stato dalle opere di pubblico dominio venisse devoluta ai teatri non eretti ad Ente Autonomo o non sovvenzionati, quale contributo per le spese inerenti alla rappresentazione di nuove opere di autori italiani.

Se - come già ho scritto - sarà intensificata l'abitudine di buoni concorsi, e sarà dissipata tanta sfiducia e tanta diffidenza, potremo ottenere l'affermazione della nuova e forte scuola operistica.

Pubblico intelligente esiste in tutte le città; in tutte le città vi sono artisti e creatori; e la politica fascista è politica di decentramento demografico.

È necessario incoraggiare e coordinare.

L'Ente delle audizioni radiofoniche - il quale è sorretto e controllato dallo Stato per le sue stesse finalità - anzichè ripetere con frequenza esasperante il repertorio d'opera di tutte le stagioni liriche grandi e piccole, e far barbara concorrenza alle Imprese, potrà ben occuparsi di far conoscere al mondo con esecuzioni periodiche le novità sinfoniche e operistiche di autori giudicati favorevolmente nei concorsi; e ciò senza gravami di spese.

Leggevo in questi giorni un progetto simile presentato dal tedesco Adler in un suo studio.

Quanto verrebbe spianato il cammino della celebrità ai poveri compositori che spesso dalla preoccupazione finanziaria d'un impresario veggono scartati i propri lavori!

Gino Marinuzzi

CONCLUSIONI

Terminato il nostro esame sulla situazione dello spettacolo inteso sia come arte sia come industria, tiriamo le fila.

L'articolo VII della Carta del Lavoro afferma che "l'organizzazione privata della produzione è funzione di interesse nazionale, e che l'organizzatore dell'impresa è responsabile dell'indirizzo della produzione di fronte allo Stato».

Orbene: caso veramente tipico! I fatti ci attestano in maniera incontrovertibile che *nell'industria del teatro - quale essa è oggi - gli interessi dei singoli (individui o gruppi) si trovano quasi sempre in netto contrasto con gli interessi superiori della produzione, dell'Arte, della Nazione!* e aggiungiamo: in antitesi aperta con i fondamentali principi della Carta del Lavoro e dell'etica fascista!

Ecco la necessità dell'atto chirurgico!

«L'intervento dello Stato ha luogo soltanto quando manchi o sia insufficiente l'iniziativa privata» dichiara l'articolo IX della stessa Carta del Lavoro; quindi indispensabile l'intervento fattivo ed efficace dello Stato per l'incremento della produzione artistica e l'intensificarsi dell'attività del teatro concepito come elemento precipuo di educazione artistica, morale, patriottica.

Controllo e incoraggiamento.

Stabilito un piano organico e razionale in tutte le sue parti, la situazione del teatro italiano sia affrontata senza riserve, senza esitazioni, in due tempi.

Primo tempo: demolizione della vecchia bardatura antiartistica, antieconomica, antimorale;

Secondo tempo: ricostruzione con criteri fascisti di serietà e di snellezza.

Torniamo ad affermare che se le amputazioni sono gravi - perchè l'organismo è delicato e l'infezione interessa organi vitali - il chirurgo è buono è sa dove affondare il bisturi.

Non è mio compito dar suggerimenti.

Esiste tutto un programma di concrete realizzazioni che non poggia le proprie basi sul fantastico. Programma discusso, vagliato, perfezionato attraverso riunioni e congressi, pubblicazioni e polemiche in cui tutti coloro che avevano un'idea o una proposta hanno avuto possibilità di esporla e lumeggiarla.

La Società Autori ed Editori, l'Opera Nazionale Dopolavoro mantengano la loro funzione precisa di affiancamento.

La vitalità e la naturale sanità della razza provvederanno al resto: un nuovo tessuto connettivo non tarderà a formarsi.

Sarò ben lieto se il modesto mio studio potrà contribuire all'invocata e necessaria opera fascista di chiarificazione, di ordinamento, di moralizzazione del Teatro Italiano.

INDICE

I.

1) Premesse . . . . . pag. 7

2) Le organizzazioni Sindacali . . . . . » 9

3) Alcune cause della crisi . . . . . » 11

4) I proprietari, gli affittuari, ecc. . . . . » 13

5) Il pubblico, gli autori, gli artisti . . . . . » 18

6) Alcuni fattori esterni della crisi . . . . . » 24

II.

Il Teatro di Prosa . . . . . » 27

III.

Il Teatro d'operetta . . . . . » 35

IV.

Il Teatro Lirico . . . . . » 41

V.

Conclusioni . . . . . » 59

Stampato a Mantova nella Tipografia della Casa Editrice
"MUSSOLINIA"
nel luglio
dell'anno
VII°

Lire 3.50